ACTIVCINEMA ROMA - Andrej Tarkovskij "ANDREJ RUBLËV" di Massetti Gianfranco - a cura di Franco Rea

LINKS

Intervista a Tarkovskij

Cinema e Pittura

Andrej Tarkovskij

ALTRI TESTI DI MASSETTI

Sergio Leone
C'era una volta in America

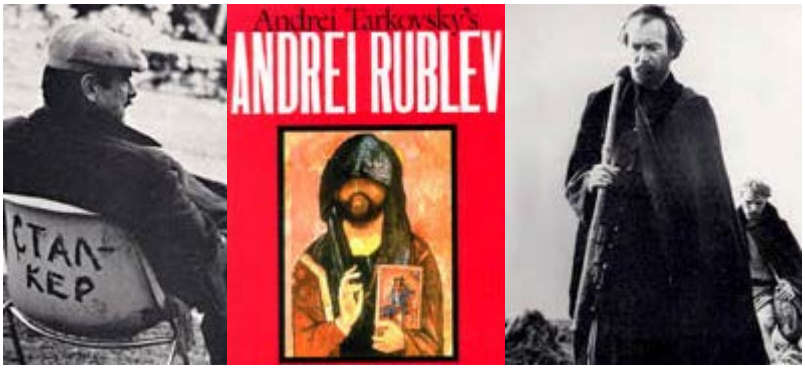
Wim Wenders
Il cielo sopra Berlino

Luis Bunuel
La via lattea

Stanley kubrick
Full Metal Jacket

F. W. Murnau
Nosferatu

Ingmar Bergman
Il Settimo Sigillo



Siamo in Russia intorno all'inizio del 1400. Davanti a una chiesa, un uomo sta tentando il volo sopra un rudimentale aerostato. Il pallone che lo deve sollevare in aria è costruito con pelli cucite. Un gruppo di persone si avventa contro coloro che stanno collaborando all'impresa, ma le funi che tengono ancorata a terra la navicella sono recise: il pallone s'innalza, suscitando contrastanti emozioni di rabbia o di meraviglia. Dopo avere sorvolato le campagne circostanti per breve tempo, si scuce e precipita nuovamente al suolo. L'estasi del "volo sciamanico" si dissolve e il destino dell'antesignano di Gagarin è così segnato

ANDREJ RUBLËV di Massetti Gianfranco

C'è un occulto cordone ombelicale che lega l'uomo alla terra: la forza di gravità. E **Tarkovskij** sembra voler suggerire che un vincolo occulto di uguale intensità lega i suoi connazionali alla Madre Russia.
Esiste nella storia di questo paese una "coazione a ripetere" il proprio passato sotto la forma di un regime politico di natura dispotica. Un tempo erano gli czar. Dopo la rivoluzione sovietica ci sono Stalin e i successivi dirigenti del PCUS.
In ogni caso, si può dire che tra gli uni e gli altri non vi sia mai stata alcuna soluzione di continuità.
Dal punto di vista filologico, l'autocrazia degli czar discende dall'autorità esercitata dal capo guerriero delle tribù della steppa, che assume, secondo una versione appena un po' deformata dalle peculiari esigenze della lingua russa, il titolo latino di Cesar. Sospeso da sempre tra questa aspirazione ad essere occidente e l'eredità dei pastori nomadi asiatici, il popolo russo è andato alla ricerca delle proprie radici culturali trovando un'identità nella tradizione del nomadismo scita: "Sì - dice una nota poesia di **Aleksandr Blok** - noi siamo Sciti, barbari dell'Asia/ Dagli occhi avidi, dagli occhi a mandorla, pastori..." Ed è su questi pastori dalle origini misteriose che si allunga, secondo quanto ci tramanda Erodoto, l'ombra altrettanto misteriosa e leggendaria delle guerriere amazzoni.

Il film di **Tarkovskij** racconta in alcuni episodi alquanto laconici le tappe della crisi e dell'evoluzione artistica di uno dei maggiori decoratori di icone del quattrocento, alla luce dell'evolversi della situazione storica russa.
Si tratta del notissimo **Andrej Rublëv**, il cui travaglio artistico-culturale sembra riflettere il percorso di maturazione ideologica di **Tarkovskij**, un intellettuale che appartiene alla generazione dell'epoca del "disgelo". Questa è sommariamente la prima impressione che si è avuta all'apparizione del suo film nelle sale cinematografiche occidentali, verso la fine degli anni sessanta.
I due Andrej sarebbero in buona sostanza accomunati dalla medesima aspirazione verso le istanze di un umanesimo in rotta di collisione con il potere costituito. Una lettura in chiave politico-autobiografica del film rappresenta certamente una tentazione, ma a gettare nuova luce su di esso contribuisce oggi l'uscita in Italia del romanzo cinematografico su **Rublëv** (Garzanti 1992), che aveva a suo tempo preceduto la realizzazione della sceneggiatura scritta dal regista in collaborazione con **Koncalovskij**. Prima di prendere in considerazione il romanzo, è utile tuttavia confrontarsi con l'opera cinematografica.

Andrej Rublëv, Kirill e Daniil il Nero, tre monaci decoratori di icone, si trovano in viaggio, e a causa di un temporale sono costretti a rifugiarsi in una casa di contadini, dove assistono all'esibizione di un nano che irride il potere del principe. Il nano pagherà cari i suoi sberleffi.
Infatti qualcuno lo denuncerà, provocando il suo arresto da parte delle guardie, mentre i tre pittori riprendono il cammino sotto la pioggia. Dopo qualche anno Kirill incontra Teofane il Greco, il più importante decoratore di icone dell'epoca, e scambia con lui alcune opinioni. Teofane, positivamente impressionato gli propone di recarsi a Mosca per decorare la cattedrale dell'Annunciazione. Kirill accetta, ma vuole essere ufficialmente incaricato davanti a tutti i monaci del proprio convento. Qualche tempo dopo arriva al monastero un araldo del principe moscovita, che però rivolge l'invito ad affrescare la cattedrale non a Kirill ma a **Rublëv**.
Accecato dall'ira, Kirill abbandona il monastero lanciando contro i suoi fratelli accuse di simonia. In questo episodio, le risoluzioni di condanna del "culto della personalità" da parte del XX Congresso del PCUS non potevano trovare miglior rappresentazione.
Dopo la partenza per Mosca, **Rublëv** s'incontra con Teofane il Greco. Chiacchierando in un bosco, i due manifestano una concezione del mondo diametralmente agli antipodi: Teofane è votato per intero al servizio di Dio, Rublëv è artefice invece di una filosofia della vita che colloca al proprio centro l'uomo.

Il dialogo tra Teofane e Rublëv è completamente immaginario. Tuttavia, esso riesce a comunicare con esattezza anche la diversità dello stile artistico dei due pittori. E' noto che se le icone non conoscono alcuna profondità spaziale, ciò non è dovuto al fatto che gli autori ignorassero le nozioni prospettiche della pittura, ma al fatto che queste opere dovevano suggerire una ieratica maestà del divino. Le tecniche della prospettiva, che i decoratori, al contrario, conoscevano molto bene, venivano ribaltate a vantaggio di una rappresentazione dell'immagine sacra, che trapassando lo sguardo dei fedeli doveva trasmettere loro un sentimento di assoluta contrizione. Tutto ciò in sintonia con l'immagine di un potere politico che è quella del Basileus Bizantino. Teofane è un pittore di grande talento che aderisce pedissequamente a questo programma, a differenza di Rublëv che invece conferisce una profondità spaziale ai propri soggetti, invitando i fedeli ad appropriarsi dello spazio del sacro e del divino, come farà più tardi, in modo più radicale e risolutivo, la prospettiva geometrica dei pittori italiani, codificata da **Leon Battista Alberti**.
Il film di **Tarkovskij** è interamente girato in bianco e nero, ad eccezione del finale che offre una panoramica a colori delle opere di **Rublëv**.
La scelta del bianco e nero è un omaggio a Sua Maestà **Ejzenstejn**, nei confronti del quale Tarkovskij si sente come l'**Andrej Rublëv** della situazione, colui che cerca di ridialettizzare il materialismo storico a partire da Feuerbach. L'antropologia di Tarkovskij non ha tuttavia al proprio centro il genere neutro dell'uomo, ma bensì… la donna.

Rublëv, Daniil il Nero e i loro collaboratori sono di nuovo in viaggio. Stanno scendendo in barca il corso del fiume e per la notte si accampano su una riva, nei pressi di un bosco. Dal folto degli alberi, Rublëv sente provenire dei rumori che lo spingono a lasciare i suoi compagni per inoltrarsi nel bosco. Assiste così alla celebrazione di una festa pagana, presumibilmente in onore della dea Lada. Viene però scoperto e legato ad un albero, ma una ragazza che si presenta davanti a lui completamente nuda lo libera. Ancora profondamente turbato, al mattino Rublëv raggiunge i suoi compagni e parte con loro in barca sul fiume. Di qui, assiste alla cattura di un gruppo di pagani da parte delle guardie del principe. Una ragazza riesce però a fuggire gettandosi in acqua: è la stessa che lo aveva liberato.
Finalmente, Andrej e i suoi compagni sono arrivati a destinazione. Devono affrescare la cattedrale di Vladimir con temi ricavati dal Giudizio Universale. Tuttavia, il rifiuto di rappresentare questo tema secondo il canone stabilito da Teofane il Greco è da parte di Rublëv categorico.
I lavori della cattedrale sono fermi e non vanno avanti, perché Rublëv non è d'accordo neanche nel dipingere temi che affermino la subordinazione e la sottomissione della donna nei confronti dell'uomo. Al termine dell'episodio, farà il proprio ingresso nella cattedrale una sordomuta, la cui presenza è nonostante le apparenze molto eloquente.

Il secondo tempo esordisce con la rievocazione della presa di Vladimir da parte delle orde tartare, un avvenimento che risulta in sé anacronistico, dal momento che la battaglia non si svolge come nel film nel 1408, ma addirittura alcuni anni prima della nascita di Rublëv. Volendo scartare l'ipotesi dell'errore, potrebbe trattarsi di un sottinteso riferimento alle tensioni politiche tra Russia e Cina, culminate nel 1962 con lo scontro sul confine del fiume Ussuri.
Guidati dal fratello gemello del principe russo, che vuole vendicarsi di lui, i tartari saccheggiano Vladimir, massacrandone gli inermi abitanti che si sono rifugiati nella cattedrale. Per difendere la ragazza sordomuta, lo stesso Rublëv si macchia dell'omicidio di un tartaro. Così, ad espiazione della propria colpa e in odio alla bestialità dell'uomo, egli decide di non rivolgere più la parola ad alcuno e di non dipingere più.
In seguito, raggiunge con la sordomuta il monastero di Andronikov, dove farà ritorno qualche tempo dopo anche Kirill, che ottiene il perdono dei suoi fratelli. Intanto, durante una scorreria dei tartari la sordomuta se ne andrà con loro.

Sono trascorsi diversi anni, la popolazione del principato è stata decimata dai tartari e dalla peste. E' giunto però il momento di ricostruire le macerie e si va alla ricerca di qualcuno che sappia fondere le campane da ricollocare sui campanili. **Boriska** è il figlio di un fonditore: è solo un ragazzo, ma sostiene di essere in possesso dei segreti del padre. Fervono i lavori e Rublëv segue l'attività del giovane con interesse e curiosità. Un giorno incontra il nano che anni prima venne arrestato dalle guardie del principe. Il nano è convinto che a denunciarlo quella volta sia stato Rublëv. Ha passato in carcere dieci anni ed ha avuto la lingua mozzata.
Rublëv è continuamente sollecitato a recarsi a dipingere al monastero della Trinità. Cerca di convincerlo anche Kirill, il quale gli confessa di essere stato lui a denunciare il nano. Finalmente, la campana è pronta, suona, ma Boriska se n'è già andato. Rublëv, che si mette sulle sue tracce e lo raggiunge, apprende che il ragazzo non conosce alcun segreto della fusione. Ciò che lo ha guidato durante il lavoro è stato solo il suo intuito: quella "scintilla divina" che alcuni uomini possiedono e che bisogna mettere a profitto per gli altri uomini. Trovando nel giovane nuova forza, Rublëv gli propone di girare insieme per la Russia: lui tornerà a dipingere e Boriska fonderà altre campane.
Dall'inizio alla fine, la pellicola di **Tarkovskij** si avvale di un linguaggio simbolico molto articolato. La campana di Boriska reca un altorilievo con la rappresentazione di San Giorgio che sconfigge il drago, ovvero il demonio. San Giorgio è il protettore dei cavalli, e questi ultimi costituiscono un elemento simbolico piuttosto frequente, che il regista associa al duplice significato tradizionalmente attribuito loro. Quali conduttori del carro solare, che nel corso del giorno risale dalle viscere della terra all'orizzonte celeste e di nuovo ridiscende nelle viscere della terra, la mitologia li associa da un lato al mondo infero e dall'altro alle acque celesti, alle fonti e ai fiumi. Così all'inizio del film, subito dopo la scena del pallone che precipita al suolo, **Tarkovskij** introduce l'immagine di un cavallo che si rotola nella prateria, dando l'impressione di staccarsi dalla terra e di nascere da essa. Poco prima dei titoli di coda si assiste invece alla scena di quattro cavalli che stanno pascolando sotto la pioggia in riva a un fiume. Il cavallo è però anche il simbolo dello spirito del popolo russo, della sua ansia di libertà, dell'identità col nomadismo scita e delle…donne guerriere!

All'inizio del romanzo di **Tarkovskij** su **Andrej Rublëv**, Daniil il Nero racconta un frammento della sua esistenza:
"Quindici anni fa (siamo nel 1400 n.d.r.) mi trovai a passare dalle parti di Mosca e decisi di fermarmi. Mi era capitato un buon lavoro: restaurare icone. Due antiche icone bizantine. Un piccola e l'altra un po' più grande, così. Lavorai a quelle icone fino all'autunno. Dall'inizio di aprile. Fate un po' il conto. Mi preparavo ad andarmene quando arrivarono i tartari. Circondarono le mura da tutte le parti e rimasero lì. Passò un giorno, ne passò un altro. Un settimana, due settimane, e non si decidevano ad attaccare. Il principe era andato a Kostroma con tutta la famiglia, dicevano per radunare un esercito. E allora i moscoviti decisero di difendere da soli la loro città. Senza il principe. Lungo tutte le mura e a ogni porta c'erano delle guardie, sempre all'erta, senza dormire, non stavano più in piedi dalla stanchezza, e i tartari continuavano a prendere tempo (…) Le donne e i bambini rimasero chiusi nella chiesa dodici giorni, senza mai uscire. E per tutto il tempo pregarono Dio. Poi cominciò la fame, e improvvisamente la gente cominciò ad ammalarsi: il primo giorno ti sentivi stanco e spossato, il secondo tutto il corpo ti si ricopriva di macchie nere, e il terzo giorno morivi. A quel punto gli uomini, per la disperazione saccheggiarono i depositi di birra e a Mosca cominciò la baldoria. Proprio allora i tartari chiesero il riscatto: cento rubli di monete e due carri di capelli delle nostre donne. Delle donne e delle fanciulle più giovani e belle. Due carri! E dissero proprio così: se vi riscattate, ce ne andremo, altrimenti avrete di che pentirvi! Così, lo ricordo come fosse ora, in un campo non distante dalla città si schierarono le donne e le vergini moscovite, formando una lunga fila davanti a due ceppi. Accanto a ogni ceppo c'era un tartaro con la sciabola e un altro con la mola per affilare le lame. Tagliando i capelli, infatti, perdevano il filo molto in fretta. I tartari a cavallo avevano circondato tutto il campo e io ero insieme agli uomini, dietro di loro. Malati, deboli, gli uomini stavano lì a guardare, e anch'io guardavo. Passano le donne, le vergini, belle e meno belle, e nessuna versa una lacrima, tutte sembrano di pietra. E davanti a tutti, una dopo l'altra si tolgono il fazzoletto, pagando col disonore per i loro uomini, e per Mosca. Si tolgono il fazzoletto, si chinano sul

ceppo, e il tartaro con una mano afferra la treccia, e con l'altra, z-z-zik!, la recide, deponendola nel mucchio che diventa sempre più grande. Le donne passano, e dietro di loro z-z-zik, z-z-zik, stride la mola del tartaro che affila le sciabole. E lì ci sono i loro uomini, i loro padri, i loro figli, che per la debolezza non possono fare nulla! E anch'io sto lì a guardare, e mi sento mancare l'aria, mi giro, e proprio in quel momento la vedo. Avrà avuto dieci anni, e guardava con gli occhi spalancati le donne oltraggiate e infelici. Ma forse non del tutto infelici...Chi è capace di raccapezzarcisi, con le donne... Ti ricordi, Andrej? ... Ti ricordi il Campo delle Vergini?" (**A. Tarkovskij, Andrej Rublëv, Milano, Garzanti, 1992, pp. 21-22**). Era costume in Russia che le donne da marito dovessero portare i capelli raccolti in un'unica treccia. Il riscatto chiesto dai tartari assume perciò il significato di un oltraggio nei confronti delle vergini.

Ma il "**Campo delle Vergini**" è soprattutto evocativo di una leggenda inquietante che risale all'XI secolo, e che narra di Vergini Guerriere della Boemia. A capo della regina Vlasta, queste costruirono vicino a Praga un fortilizio denominato "Castello delle Vergini". Contro di loro si mobilitarono tutti i giovani maschi del luogo. Essi cinsero d'assedio il castello e dopo averlo espugnato ed essersi dati all'ebbrezza del vino se ne tornarono alle loro case, ciascuno con una sposa. La leggenda, che è un'evidente rielaborazione del mito delle Amazzoni, riporta l'eco delle tradizioni matriarcali del mondo slavo, ed il racconto di Daniil il Nero sembra esserne a sua volta una chiara derivazione.

Tarkovskij lo ripropone al termine del romanzo descrivendo la scena di un improbabile "Giudizio Universale" che attribuisce a Rublëv. In tale descrizione ritorna anche l'immagine della donna "pagana", incontrata da Rublëv nel bosco, che nel romanzo è più propriamente una strega; ma ecco la descrizione del "Giudizio Universale": "Bagnati e pesanti, i capelli della strega fluiscono sul suo semplice sarafan da contadina. Con la mano tesa in un gesto solenne, ella regge una nave con un'espressione di straordinaria importanza, perché quella è la nave che trasporta le anime dei defunti. Si sente lo sciabordio dell'acqua e quel grido angoscioso, disperato e pieno di dolore, appena attutito dalla nebbia: "Marfa-a-a-a! Nuota-a-a! Ma-a-arfa!". Le donne giuste navigano, i visi maestosi e afflitti, e nel silenzio tornano a echeggiare i colpi sordi e regolari della sciabola del tartaro. Volti di donne bellissime, belle e anche brutte, trasformate da Andrej nella schiera delle donne giuste in forza della splendida libertà della fantasia. Vanno e vanno le donne in triste processione, nella speranza che quel sacrificio valga loro la salvezza, e i colpi della sciabola del tartaro, sempre meno affilata, risuonano sordi come il battito dei loro cuori..." (op. cit. pp. 201-202). L'**Andrej Rublëv** di **Tarkovskij** offre così la possibilità di rileggere il passato della storia russa, anche per capire il sordo sacrificio delle donne russe del presente.

Massetti Gianfranco

top

Iscriviti alla mailing list di cinema inserendo la tua e-mail, sarai sempre informato sugli aggiornamenti di ***ActivCinema***

Invia

Subscribe Unsubscribe

BRAVENET Mailing Lists

E-mail: f.rea@activitaly.it